FAMA, ESTAMPAS Y PINCELES: CITAS VISUALES DEL *JUICIO FINAL* DE MIGUEL ÁNGEL ENTRE EUROPA Y LOS ANDES (SIGLOS XVI-XVIII)

AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO

FAMA, GRAVURA E PINCEIS: CITAÇÕES VISUAIS DE O *JUÍZO FINAL* , DE MICHELANGELO, ENTRE A EUROPA E OS ANDES (SÉCULOS XVI-XVIII)

FAME, ENGRAVING AND BRUSHES: VISUAL CITATIONS OF MICHELANGELO'S *LAST JUDGMENT* BETWEEN EUROPE AND THE ANDES (16TH-18TH CENTURIES)

Artigo inédito
Agustina Rodríguez Romero*

https://orcid.org/0000-0003-0060-0770

*Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188117

RESUMEN

El estudio de las estampas y sus usos como modelos para la pintura de la temprana modernidad en el cruce con la circulación global de las imágenes ha permitido reconstruir extensas redes de imágenes a partir de la apropiación de los mismos motivos en diferentes partes del globo y profundizar en el accionar concreto de los artistas que seleccionaron y combinaron los motivos de las estampas a partir de objetivos diferenciados. El presente artículo aborda la circulación de los motivos del *Juicio Final* de Miguel Ángel para destacar las citas visuales de esta obra como estrategias de los artistas para generar una intervisualidad que conecte su propia producción con un artista y una imagen célebres para sus contemporáneos.

PALABRAS-CLAVE Miguel Ángel; *Juicio Final*; Virreinato del Perú; Circulación de imágenes; Citas visuales

RESUMO

O estudo das gravuras e de seus usos como modelo para a pintura da primeira modernidade, em intersecção com a circulação global de imagens, permitiu que se construíssem redes extensas de imagens, a partir da apropriação dos mesmos motivos em diferentes partes do mundo, e que se aprofundasse no trabalho concreto daqueles artistas que selecionaram e combinaram os motivos das gravuras com objetivos distintos. O presente artigo aborda a circulação dos motivos de *O Juízo Final*, de Michelangelo, a fim de destacar as citações visuais a esta obra como estratégias dos artistas para gerar uma intervisualidade que conecte sua própria produção a um artista e uma imagem célebres para seus contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE Michelangelo; Juízo Final; Vice-Reino do Peru; Circulação de imagens; Citações visuais

ABSTRACT

The study of engravings and its uses as a model for the paintings of first modernity, in its crossings with the global circulation of images, have made it possible to build large networks of images from the appropriation of a same range of motifs in different parts of the globe and to dig into the concrete labor of those artists who selected and combined the motifs of the engravings aiming at different goals. The present article analyzes the circulation of the motifs of Michelangelo's' *Last Judgement*, stressing on its visual citations as strategies employed by the artists to produce an inter-visuality that connects their own production to both a notorious artist and image in their time.

KEYWORDS Michelangelo; Last Judgment; Viceroyalty of Peru; Circulation of Images; Visual Citations

En el año 2006, el artista Miao Xiaochun creó un modelo digital tridimensional, producido a partir de la pintura del *Juicio Final* de Miguel Ángel (Figura 1), emplazada en la capilla Sixtina[1]. Cada una de las figuras representadas al fresco – y algunas más que el artista contemporáneo añade a su propia obra, personajes que se encontrarían más allá del espacio visible en el fresco – fue reconstruida digitalmente de modo sintético. Las posturas de los cuerpos fueron replicadas y montadas en un espacio tridimensional neutro. A partir de este proyecto, intitulado *The Last Judgment in Cyberspace*, se generaron fotografías digitales y un video con la intención de dar al espectador el punto de vista de los diferentes personajes dentro del motivo. Por ejemplo, en la imagen *The Rear View*, Miao nos enseña la composición desde la perspectiva de un resucitado que, hipotéticamente, se ubicaría metros detrás de la barca de Caronte. Desde allí, si bien se visualizan a los personajes de espaldas, muchas de las posiciones son reconocibles, como aquella del que se toma la cara en señal de desesperación al meditar acerca de su destino[2].

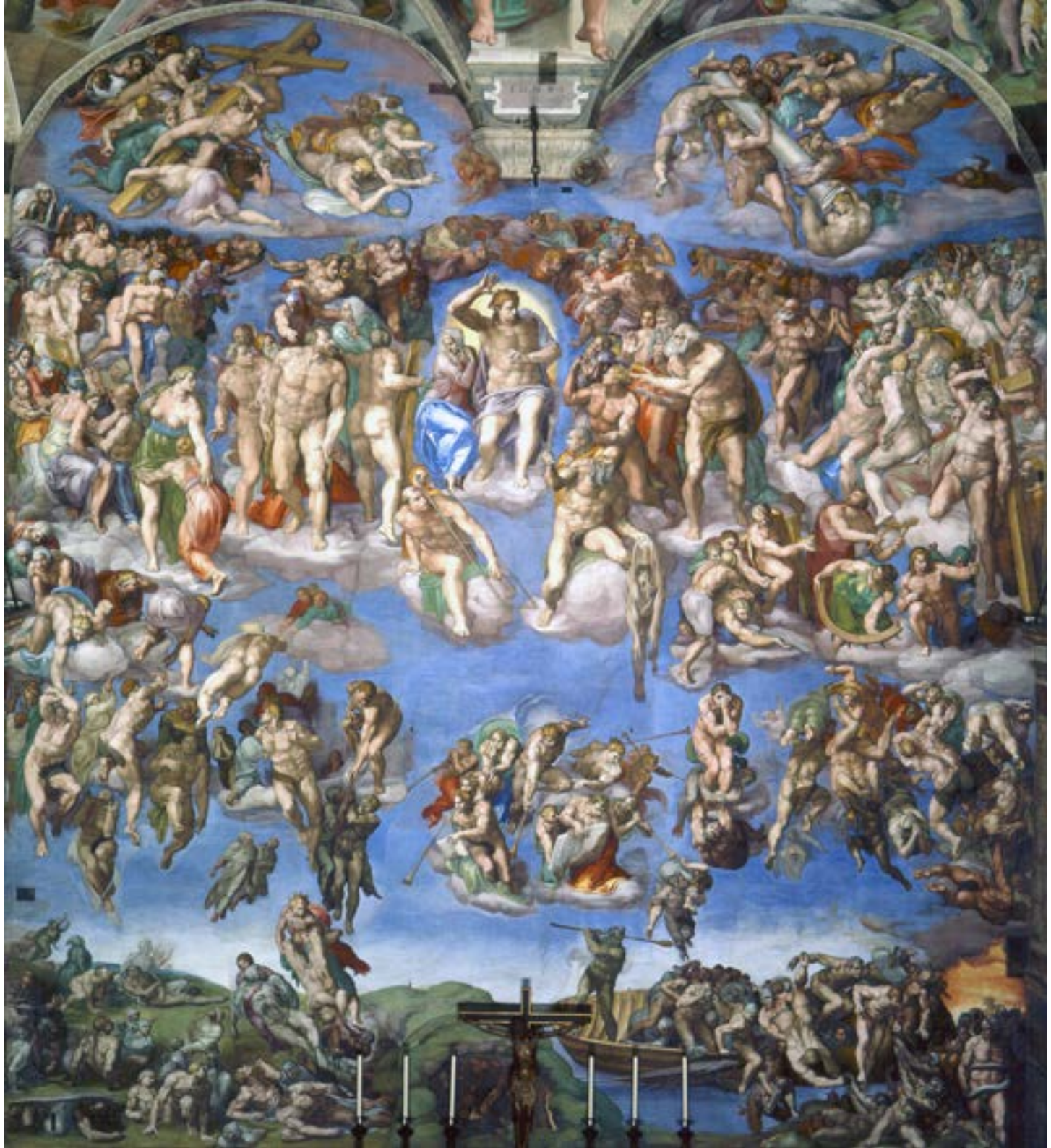

FIGURA 1.
Miguel Ángel Buonarroti, *Juicio Final*, 1536-1541. Fresco, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

La obra de Miao constituye un claro ejemplo de apropiación de una imagen icónica y, lejos de considerar el uso del modelo de la Sixtina como una copia o un plagio, la referencia puede ser pensada como una cita visual que implica una estrategia particular: el sentido de la nueva imagen se basa en parte en el reconocimiento del modelo creado por Miguel Ángel. En este sentido, Peter Burke propone que una primera aproximación a una imagen en tanto fuente es "descubrir si una imagen dada procede de la observación directa de otra imagen", a partir de lo cual se establece una relación de intervisualidad (BURKE, 2008, p. 33). Según el autor, una de las formas de intervisualidad es la cita visual que presupone "la familiaridad del observador con determinadas imágenes precedentes y dependen de ella para su eficacia" (Ibidem).

El estudio de las estampas y sus usos como modelos para la pintura hispanoamericana resulta una cuestión nodal de la historiografía del arte colonial y este abordaje se enriquece en la consideración de la producción de imágenes europeas para el comercio americano, del accionar de diferentes mediadores culturales involucrados en el proceso, así como de las variadas estrategias de apropiación por parte de los artistas[3]. Estas cuestiones se intersectan con el tema de la circulación global de las imágenes, abordaje que

ha permitido reconstruir extensas redes de imágenes a partir de la apropiación de los mismos motivos en diferentes partes del globo[4].

Acerca del acto concreto de apropiación de los artistas de los modelos grabados, la cuestión se ha vinculado al concepto de copia aplicado a la producción de imágenes en la Temprana Modernidad[5]. Superada la mirada peyorativa sobre la práctica, comprendemos que el uso de estampas como modelos fue común en los talleres europeos y americanos, y su uso se detalla en los manuales artísticos de la época[6]. Más allá de la copia en el marco de la enseñanza artística, la práctica se vinculó a factores económicos, relacionados con el creciente mercado de producción de imágenes (VAN DEN BRINK, 2001, pp. 12-43). Así, las imágenes fueron utilizadas como punto de partida para la creación de otras imágenes, como repertorio de consulta sobre determinados asuntos iconográficos y de composiciones novedosas y eficaces. En ocasiones, las imágenes se copiaron de manera fiel. Lejos de caer en un análisis estancado en el binomio original-copia, quisiera partir de esta cuestión para abordar el accionar concreto de los artistas que seleccionaron y combinaron los motivos de las estampas a partir de objetivos diferenciados. Si gran parte de las estampas que fueron traídas a suelo americano fueron utilizadas por su carácter

catequético y devocional, quisiera considerar hoy las imágenes que podrían haber circulado por el hecho de reproducir las obras de artistas célebres para el momento.

Como consecuencia del estudio de las pinturas coloniales sobre el tema de las Postrimerías, surgió la cuestión acerca del posible impacto en Hispanoamérica de una de las imágenes más conocidas sobre el tema del *Juicio Final* a partir de mediados del siglo XVI: el fresco de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina. El fuerte influjo de esta imagen sobre los artistas contemporáneos puede ser probado a partir de la importante cantidad de estampas y pinturas que la reprodujeron. El fresco del *Juicio Final* fue creado para un ámbito privado, o al menos, con poca afluencia de público, a pesar de lo cual no escapó a la reproducción y al hecho de que sus motivos fueran reconocidos fuera de Italia. Según relata Bernadine Barnes, la primera copia del fresco surge del ámbito vaticano y fue creada por Marcello Venusti bajo encargo del Cardenal Gonzaga en diciembre de 1541 y con la aprobación de Miguel Ángel (BARNES, 2010, p. 99). No se conoce el paradero de este dibujo, pero contamos con una copia del *Juicio* que Venusti creó sobre lienzo para la familia Farnese, actualmente en la colección del Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles[7].

La primera versión impresa del motivo es creada por Niccolo della Casa en 1548, a partir de un conjunto de varias láminas, editadas por Antonio Salamanca en Roma[8]. Le sucedieron las estampas de Giorgio Ghisi y de Nicolas Beatrizet, también imágenes de gran formato, generadas a partir de la unión de las láminas, hecho que provocó la desarticulación de la composición en grupos de figuras para delimitar de manera más clara los límites de las planchas (BURY, 1993). Esta modificación, de carácter técnico, se evidencia de manera particular en el grupo central en torno a Cristo, en el que las figuras se reproducen de menor tamaño en relación con el conjunto.

La conexión y fluidez entre los grupos es resuelta en torno al año 1546 por Giulio Bonasone gracias a una estampa única, creada, según se desprende de las leyendas en la imagen, a partir de la observación directa del fresco por parte del artista (BARNES, *op. cit.*, p. 108)[9]. Sin embargo, las figuras fueron representadas con menor detalle anatómico. Además de ser el primer grabado conocido con privilegio papal, la lámina tuvo un éxito considerable y su tamaño facilitó su comercialización y, por ende, su circulación (WITCOMBE, 2004, p. 160). La estampa de Giovanni Battista de'Cavalieri, de 1567 (Figura 2), también fue creada en pequeño

FIGURA 2.
Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Giovanni Battista de'Cavalieri (gr.), *Juicio Final en la Capilla Sixtina, Speculum Romanae Magnificentiae*, c. 1567. Grabado a buril, The British Museum, Londres. © The Trustees of the British Museum

formato y se vincula a la composición de Bonasone: en ambas se observa una misma resolución en torno a la posición de la barca de Caronte, cuyo extremo izquierdo es colocado sobre el eje longitudinal, encimado sobre la cueva de la que asoman demonios.

Ahora bien, la estampa de Cavalieri incorpora tres elementos diferenciales: una gran cantidad de leyendas escritas que remiten a versículos de la Biblia y que se despliegan en diferentes lugares de la imagen, la barba en la figura de Cristo – cuya ausencia, sabemos, despertó una controversia entre los comentaristas de la imagen –, y el retrato de Miguel Ángel en la enjunta central[10]. En este sentido, todas las estampas analizadas contienen alguna mención al artista florentino como inventor de los motivos e, incluso, el detalle de la localización del fresco. En la imagen de Cavalieri observamos un recurso más de referencialidad al artista: el pintor, barbado y con sombrero, dirige la mirada al espectador; debajo del tondo se lee la frase "*Michael angelus buonatoris Florentinus inventor*". La inclusión del retrato del artista florentino fue retomada por grabadores posteriores como Martino Rota quien, en 1576, colocó en la enjuta de su *Juicio* un busto con características similares, pero agregó en el marco del tondo la inscripción "*Michael Angelus Bonarotus Patricius Florent. An. Agens* LXXIII"[11].

Rota retomó, y profundizó, la delimitación del conjunto de figuras en torno a Cristo en un círculo rodeado de haces de luz. Además, añadió nubes de humo que se elevan sobre el grupo de los condenados, zona que extendió al ubicar la barca de Caronte mucho más centrada, sobre la cueva de los demonios. Esta ubicación, encallada en tierra, aleja a la barca del agua, tal como la había representado Miguel Ángel, pero resuelve el vacío que se genera en el fresco sobre la cueva y le da mayor preponderancia al sector de los condenados. Estos detalles – incluso el retrato de Miguel Ángel con su leyenda en el tondo – indican que la estampa de Rota fue utilizada por Léonard Gaultier y Johan Wierix para la apertura de sus propias planchas sobre el fresco de la Sixtina, con la particularidad de que el francés representa a Cristo con barba[12].

Además de las estampas que reprodujeron el fresco en su totalidad, son numerosas las ediciones de ciertos grupos de figuras – como las estampas de Domenico del Barbieri –, o figuras aisladas del conjunto – como las de Giulio Bonasone o Cherubino Alberti (Figura 3)[13]. Estas figuras aisladas permiten profundizar en el estudio anatómico, tal como lo recomienda Giorgio Vasari:

> Baste decir que la intención de este hombre singular no fue otra que la de pintar la perfecta y proporcionadísima composición del cuerpo

FIGURA 3. (PÁG SIGUIENTE)
Miguel Ángel Buonarotti (inv.), Cherubino Alberti (gr.), *Uno de los salvos dentro de una cartela*, 1591. Grabado a buril, The British Museum, Londres. © The Trustees of the British Museum

> humano en todas sus posibles actitudes; y no sólo esto, sino también las expresiones de dolor y de alegría del alma, en lo que se ha mostrado superior a todos los demás artífices; en mostrar el camino de la gran manera y de los desnudos, superando con sabiduría las dificultades del dibujo; y, finalmente, en abrir y facilitar el camino a todo aquel quiera llegar a la meta del arte, que es el cuerpo humano. (VASARI, 1996, pp. 636-637)

El peso de los diseños de Miguel Ángel en los estudios anatómicos es comprobado por la recopilación de imágenes realizada por Jan de Bisschop, *Paradigmata Graphices Variorum Artifices*, en la que se reproduce a dos personajes en lucha (BISSCHOP, 1671, p. 243). Consideremos también la obra de Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano* de 1542 (AMUSCO, 1542, p. 169)[14]. La publicación, basada en parte en la obra de Vesalio *De humani corporis fabrica*, presenta una imagen muy renombrada: se trata de un hombre de pie que sostiene su propia piel desollada por lo que permite apreciar sus músculos. Esta imagen, creada a partir del San Bartolomé del *Juicio Final*, fue grabada por el francés Nicolás Beatrizet, a quien ya mencionamos como autor de una de las estampas sobre el motivo de la Sixtina. El dibujo en el que se basó el grabador fue realizado por Gaspar Becerra, pintor español formado en Roma y marcado por la producción de Miguel Ángel,

tal como lo demuestran sus propios dibujos a partir del *Juicio Final*[15].

Hasta aquí hemos abordado los grabados creados a partir de la observación directa del fresco, así como de la copia de otras estampas. Pero la red de imágenes se amplía al considerar la relación que se establece entre las estampas y nuevas pinturas. En este sentido, además de los postulados sobre la intervisualidad, retomemos la propuesta de Baschet quien, en su *Iconografía medieval*, propone el estudio de una iconografía relacional, enfocada no sólo en las significaciones inmanentes a cada imagen pero también en los sentidos generados en el vínculo con otras imágenes, presentes o ausentes, pertenecientes a lugares y tiempos distintos (BASCHET, 2008, p. 156)[16]. Según el historiador, el estudio de series debe abordar un corpus de imágenes lo más exhaustivo posible, premisa que consideramos clave para el estudio de pinturas y estampas de la temprana modernidad. A partir de estas propuestas, que superan el estudio de las correspondencias entre imágenes en su dimensión formal e iconográfica, avancemos en la ampliación de estas constelaciones de imágenes.

Es a partir de la observación de las estampas mencionadas que ciertos pintores reprodujeron los motivos del fresco, como es el caso de la pequeña témpera sobre pergamino atribuida al

círculo de Giulio Clovio y basada en la estampa de Rota, aunque aquí se representa a Dios Padre y al Espíritu Santo en el lugar que ocupa el retrato del artista, tal como había propuesto Marcello Venusti en su pintura de 1549[17]. En otros casos, los artistas se inspiraron en la imagen en general y copiaron algunos sectores en particular, como en los casos de las pinturas sobre el *Juicio Final* de Giovan Battista Moroni o Bastianino. Moroni retomó la parte inferior del *Juicio* de la Sixtina en casi todos sus detalles, salvo por la omisión del elemento mitológico de la barca de Caronte. En su lugar, demonios alados empujan con lanzas a los condenados hacia el infierno[18]. Por su parte, Bastianino adaptó el motivo al ábside de la Catedral de Ferrara, a fines de la década de 1570[19].

El *Juicio Final* de Pieter Pourubs (Figura 4) resulta clave para comprender la difusión de los motivos de Miguel Ángel por fuera de Italia y el modo en el que las posturas de determinadas figuras se convirtieron en una constante por su eficacia, ya sea para conmover al espectador o para establecer un vínculo con el renombrado motivo de la Sixtina. La pintura de Pourbus fue creada en 1551, fecha que indica que el artista flamenco tuvo entre sus manos alguna de las primeras estampas creadas a partir del modelo de la Sixtina[20]. La composición, mucho más acotada en cantidad

de personajes, se divide en dos planos, el celestial y el terrenal. En el sector inferior izquierdo, correspondiente a los resucitados y salvos, encontramos las citas visuales más evidentes y el recurso a determinados personajes cuyas posturas, como veremos más adelante, fueron retomadas por numerosos artistas. Entre estas citas encontramos al hombre que sale de su sepulcro, y levanta su pierna con la rodilla a la altura del pecho; el personaje con rasgos esqueléticos que dirige su mirada al espectador, envuelto en el sudario; el individuo que es elevado desde atrás por otro que lo sujeta con sus brazos cruzados sobre el pecho; o aquel que, desde una nube, se inclina y extiende su mano hacia un alma debajo de él. Incluso la postura de las piernas de otro personaje, dando un paso en el aire, remite a los motivos del florentino.

FIGURA 4. (PÁG SIGUIENTE)
Pieter Jansz Pourbus, *Juicio Final*, 1551. Óleo sobre tabla, Museo Brugge, Brujas.

Pourbus meditó acerca de este motivo y su composición, tal como se evidencia por el dibujo preparatorio que el artista realizó en tintas y albayalde sobre papel[21]. Si bien el resultado es similar, observamos algunas diferencias significativas. En primer lugar, el gesto de Cristo en el dibujo es similar al de Miguel Ángel, en tanto dirige una mirada reprobatoria hacia los condenados, mientras que, en la pintura, el gesto es invertido para bendecir a los salvos. Por otra parte, existen dos elementos en el boceto que el

FIGURA 5. (PÁG SIGUIENTE)
Pieter Jansz Pourbus, *Juicio Final*, c. 1551. Pluma sobre papel, Risdmuseum, Ámsterdam.

artista decide omitir en la pintura: el arcoíris sobre el cual se sienta Cristo y las ruinas en llamas detrás del grupo de almas y demonios, detalles que sí serán incorporados por otros artistas en pinturas posteriores sobre el tema. Para concluir, el artista dotó de alas a varios personajes de la pintura, algo que no se encuentra en el dibujo preparatorio y que, como sabemos, fue un elemento discutido de la imagen del Vaticano.

Otra pintura significativa en este sentido es la de Hieronymus Francken II[22]. Su *Juicio final* de la Residenzgalerie de Salzburgo también presenta claras citas visuales al fresco de la Sixtina: el alma que se eleva con las palmas de las manos hacia arriba, a la altura del rostro, aquel que es tomado por las muñecas por un ángel que se inclina hacia abajo y el personaje de espaldas que se eleva a la izquierda del ángel, constituyen referencias evidentes.

Algunas de estas mismas posturas creadas por Miguel Ángel, y difundidas en Europa por medio de las estampas, fueron retomadas por el artista cretense Georgios Klontzas, activo en las últimas cuatro décadas del siglo XVI (VOCOTOPOULOS, 2016). El pintor realizó numerosas pinturas sobre el tema del Juicio Final, como el ícono de la iglesia ortodoxa de la Dormición de la Virgen de Drinš, en Dalmacia, en el cual el artista representa, del lado

derecho de la imagen, la barca de Caronte, un puente por el que acceden las almas encadenadas a una construcción en llamas y, por debajo, una boca del Levitán en la que caen los condenados (SKOVRAN, 1991). También las posturas de condenados y demonios de la pintura sobre *La Segunda Venida* recuerdan a las figuras de la Sixtina. Pero es en el *Tríptico del Juicio Final* de 1565 (Figura 6) donde la relación con los motivos de Miguel Ángel resulta más evidente[23]. El sector inferior de la tabla lateral derecha representa a Caronte con su barca y a los condenados que bajan de ella hacia la boca del Leviatán. Muchas de las actitudes de estos personajes – comenzando por la del barquero mitológico – son iguales a las creadas por Miguel Ángel. Incluso algunos de los personajes que luchan contra demonios sobre las fauces infernales se basan en otras figuras del fresco, como el alma del lado de los salvos que es elevada boca abajo por las piernas, mientras un demonio le jala de los cabellos hacia abajo.

La copia de los motivos del florentino es recuperada por los tratadistas, acrecentando así la fama, no solo por la apropiación de las imágenes si no también por la narración de la práctica[24]. Claro está, el primero en puntualizar sobre esta cuestión es Giorgio Vasari quien, en relación con la pintura del *Juicio Final* señalaba,

FIGURA 6. (PÁG SIGUIENTE)
Georgios Klontzas, *Tríptico del Juicio Final* (detalle), 1565. Temple sobre tabla, Istituto Ellenico di Studi, Venecia.

"No mencionaré aquí los detalles de la invención o composición de esta historia, porque numerosas son las copias y grabados que se han hecho de ella y no me parece necesario perder el tiempo en describirla". Por su parte, Francisco Pacheco, en su tratado *Arte de la pintura* de 1649, desaconsejaba la copia de las imágenes del florentino:

> Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de unos o de los otros hay gran diferencia: porque la del Basán y de los siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan facilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo sin mucho trabajo, y valga en prueba de esto la experiencia; mas la pintura de Micael no es así, antes en Roma prohíben el imitarla a los mancebos, porque no se pierdan en aquel Océano de su profundo Juicio, pues para imitarla es menester dibujar toda la vida, para venir a alcanzar algo de aquella manera, y para copiar una pintura apenas con mucho trabajo se llega a la suavidad, relievo y gracia que contiene en sí... (PACHECO, 1649, p. 415)

Efectivamente, muchas de las estampas y pinturas que retoman la obra de Miguel Ángel se alejan de los logros del artista, pero, más allá de estas diferencias, pinturas como las de Pourbus, Francken y Klontzas, creadas en espacios geográficos distantes, permiten comprender la fuerza y permanencia de los motivos de Miguel Ángel, no ya como un motivo retomado por los artistas de

manera íntegra para difundir una obra considerada monumental – con una estratégica mención al creador y al sitio en el que se encuentra –, pero afectando de manera definitiva la representación sobre el asunto. Así, a través de su fama, lograda gracias a la circulación de escritos e imágenes que ensalzaron al artista y a la pintura, el fresco de la Sixtina produjo un quiebre en la iconografía escatológica. Artistas como Raphael Coxie, Jacques de Backer, Ercole Ramazzani, entre otros, hicieron eco en sus obras del mayor dinamismo e interconexión entre el espacio celestial, terrenal e infernal, y plasman la resurrección y la lucha de demonios y condenados en un primer plano, utilizando los recursos del *contrapposto* y de la figura *serpentinata*, estrategias que le otorgan protagonismo y monumentalidad a las figuras.

Ahora bien, dada la fuerte repercusión de la pintura del *Juicio* de Miguel Ángel en Europa a partir, como hemos visto, de su reproducción en pinturas y estampas, surge como interrogante si estas redes de imágenes se conectan de alguna forma con aquellas redes establecidas en torno a las numerosas pinturas sobre el Juicio Final presentes en América colonial. En los últimos años se ha avanzado sobre el estudio de la circulación en territorio americano de motivos grabados, utilizados como modelos para la creación

de numerosas pinturas sobre el tema de las Postrimerías. Junto con Gabriela Siracusano (RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO, 2010) hemos probado una apropiación particular por parte de los artistas americanos de la estampa del francés Philippe Thomassin, *Durissimum Iudicium Gentibus Profert*, de 1606 (Figura 7).

Además de esta imagen, compuesta por la unión de ocho láminas, Thomassin editó otras dos imágenes sobre el tema del Juicio Final (BRUWAERT, 1914). La primera, en 1603, grabada por Francesco Villamena y en la que se retoman algunos de los elementos de la Sixtina, y luego, en 1620, reimprime el mencionado *Juicio Final* de Beatrizet[25]. Al igual que otros artistas de la época, Thomassin demostró su admiración por Miguel Ángel y por el fresco de la Sixtina, así como la rentabilidad económica y simbólica obtenida por la reproducción de este motivo.

La comparación del *Juicio Final* de Thomassin con el motivo de Miguel Ángel permite observar que el francés retoma algunos aspectos clave del fresco, como la expresión dramática y el interés por la representación de la anatomía que se articula con el recurso al *contrapposto* en varios de los personajes. Por otra parte, Thomassin ordena su composición de manera más clara: la estructura de la gloria en cuatro niveles permite distinguir a los diversos

FIGURA 7.
Philippe Thomassin (gr.), G. G. de Rossi (ed.), *Durissimum Iudicium Gentibus Profert*, lámina de los condenados, 1606. Grabado a buril, Bibliothèque Nationale de France, París.

personajes, un registro intermedio que diferencia el purgatorio, la resurrección y la separación de las almas, y, por último, un infierno atestado de condenados cuyas torturas, ejercidas por demonios de todo tipo, son representadas con todo detalle. Así, "podríamos suponer que, ante la nueva dinámica formal, simbólica y espacial impuesta por Miguel Ángel, Thomassin se valió de este legado, al que le sumó un carácter eminentemente didáctico, otorgando a la imagen y a las Sagradas Escrituras el lugar que la Contrarreforma anhelaba" (RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO, 2010, p. 28).

La articulación de diversas investigaciones sobre el motivo de Thomassin permitió componer un extenso corpus de obras derivadas del mismo: un pequeño óleo presente en la ciudad de Ledesma, España; la gran pintura mural de la Catedral de Vank en Isfahan, Irán; y un lienzo sobre panel en la iglesia de San Francisco de Asís en Goa, India. En territorio americano, la estampa estuvo en manos de artistas del Virreinato de Nueva España – con una pintura en la parroquia de San Andrés de Cholula y otra en Totimehuacán, ambas en el estado de Puebla, México – y del Virreinato del Perú – con obras sobre lienzo y sobre muro en Cuzco, Urubamba, Huancané, Cabanaconde y Huaro, en el actual Perú; Carabuco, Caquiaviri, Potosí, en territorio boliviano; y Siachoque

en Colombia[26]. De este conjunto de pinturas destaquemos la del convento de San Francisco de Cuzco, pintada por Diego Quispe Tito en 1675 (Figura 8); la de Huaro, de principios del siglo XIX y atribuida a Tadeo Escalante (Figura 9); la de Carabuco, firmada por José López de los Ríos en 1684; la anónima de Caquiaviri, de 1739 (Figura 10); y la de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, de la mano de Melchor Pérez Holguín de 1708. Volveremos sobre estas pinturas más adelante[27].

Ahora bien, al trabajar sobre la iconografía escatológica, hay un artista cuya producción es considerada de manera constante como posible inspiración para los pintores de la temprana modernidad: nos referimos a Hieronymus Bosch. De manera reciente, Daan van Heesch remarcó que la relación establecida entre las pinturas sobre estos asuntos y la producción pictórica del Bosco es un hecho habitual que vincula al concepto de pseudomorfismo, es decir, aquello que, aún siendo similar, no se encuentra vinculado de manera real (VAN HEESCH, 2017). Efectivamente, resultaba necesaria una comprobación sobre la circulación de motivos vinculados al Bosco en América, y van Heesch lo logra al considerar una imagen publicada por Hieronymus Cock en torno a 1560 y luego reimpresa por Michiel Snyders[28]. Según el historiador, la

imagen constituye un pastiche creado a partir de diferentes obras del Bosco y de sus seguidores más que la reproducción de una pintura. Se trata de una estampa que plantea un repertorio acotado de motivos del artista, por momentos a partir de grupos de personajes pero, en general, a partir de figuras no superpuestas con otras y, por lo tanto, claramente definidas en relación con el fondo.

A partir del análisis de esta imagen, van Heesch establece el recurso a ciertos detalles por parte del pintor Quispe Tito, en el ya mencionado *Juicio Final* de San Francisco de Cuzco que fuera puesto en relación con la estampa de Philippe Thomassin. Efectivamente, los personajes en torno a la construcción en llamas de la derecha – en particular el individuo boca abajo sobre la escalera –, el personaje que es cargado en la espalda de un otro y sujeto por los tobillos, la figura que vomita tomándose de la cabeza mientras un demonio lo abraza, el demonio en forma de sapo del registro inferior y el otro que se encuentra debajo y que devora a un personaje, todos provienen de la parte central de la estampa de Cock[29]. En el registro del infierno, de acuerdo a la composición propuesta por Thomassin, la mayor parte de las torturas – como la rueda, el caldero, la ingesta obligada – fueron tomadas del "panel" izquierdo del tríptico grabado. Además de la identificación de estos motivos en

FIGURA 8.
Diego Quispe Tito, *Juicio Final*, 1675. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Francisco, Cusco. Funte: KATZEW, Ilona (ed.). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Ángeles: LACMA, 2011.

el lienzo de Cuzco, van Heesch señala la presencia de los mismos personajes en las pinturas de los mencionados templos de Huancané, Caquiaviri y Huaro, imágenes cuya composición, tal como señalamos, se basan en la estampa de Thomassin.

Volvamos entonces a Miguel Ángel y a la difusión del motivo de la Sixtina. Ante la cantidad de imágenes creadas en Europa que dan cuenta de la fama alcanzada por la imagen del *Juicio Final*, ¿resulta posible pensar en la presencia de alguna de las estampas que lo reproducen en suelo americano? Nuevamente, es Quispe Tito quien nos da la respuesta: entre los motivos tomados de Thomassin y del Bosco resulta posible descubrir, además, los del florentino. En primer lugar, delante de la boca del Leviatán es figurado Caronte con su barca, en el particular *contrapposto* en el que lo representa Miguel Ángel. En la barca de Quispe Tito, se repiten los gestos y posturas del fresco de la Sixtina: el cardenal que empuja al rey que se toma la cabeza, el obispo que desliza una pierna, el que cae dentro de la boca del Leviatán de espaldas, sujetado por un personaje con un tocado, a la izquierda el demonio que lleva en andas a un condenado y muerde su pierna. Hacia arriba, y debajo del ángel que sostiene el escudo franciscano de las cinco llagas, un grupo de cuatro personajes – el individuo boca abajo que tiene sus

piernas sobre los hombros de otro, mientras un demonio los sujeta por arriba y otro tira de los pelos al primero – se corresponde con los que están encima de los que resucitan en la Sixtina. El demonio que arrastra a un alma sujetando sus piernas a horcajadas sobre su cuello, en hiato que se genera en la palabra "eternal", se vincula con el demonio que se encuentra sobre la barca en Miguel Ángel. Por último, observamos al resucitado que sale de su tumba con una rodilla a la altura del pecho debajo de San Miguel, que también habíamos hallado en la pintura de Pourbus.

Si en el *Juicio Final* de Quispe Tito encontramos referencias a las estampas basadas en los motivos de Thomassin, el Bosco y Miguel Ángel, también en la pintura mural de la iglesia de Huaro se combinan las creaciones de estos autores. En el *Infierno*, vemos a la barca de Caronte transformada en un caldero sobre el que un demonio incita a las almas a caer en la boca del Leviatán. Nuevamente, un cura, un obispo y un cardenal son figurados entre los condenados, con posturas tomadas del florentino. La estrecha relación entre las estrategias de la pintura de Quispe Tito y la de Huaro, atribuida a Tadeo Escalante, podría probar, como sugiere van Heesch, una creación por parte de Escalante inspirada directamente en la pintura cuzqueña. Por último, Miguel Ángel también

FIGURA 9.
Tadeo Escalante (atr.), *El Infierno* (detalle), pintura mural al temple seco sobre pared de adobe, principios siglo XIX. Templo de San Juan Bautista, Huaro, Cusco. Funte: KATZEW, Ilona (ed.). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Ángeles: LACMA, 2011.

FIGURA 10. (PÁG SIGUIENTE)
Anónimo, *Juicio final*, 1737. Óleo sobre tela, Iglesia de Caquiaviri, La Paz. Fuente: KATZEW, Ilona (ed.). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Ángeles: LACMA, 2011.

ON DEL CVERPO
GLORIOSO, LAS
CVATRO DOTES,
DE IMPASSIBILIDAD,
AGILIDAD, SVTI-
LIDAD, YCLARIDAD,
YDELA ALMA GLO-
RIOSA, GOSO, CON-
PREHENCION, YBICI-
ON.
VEN D
CHRIST
GESTAD
ACONP
ANGEL
ATOMAR
AT ODOS LOS
IDARAPREMIO
PENA ETERNA

puede ser hallado en Caquiaviri: los gestos de los personajes que salen del caldero en el *Infierno*, y el demonio blanco a la derecha del Juicio – y que repite la postura de Caronte – y el alma que clava pie en tierra elevando la rodilla forman parte del grupo de figuras que, a la manera de imagines agentes, hallan su lugar en las composiciones infernales (YATES, 1966).

Consideremos una última pintura sobre el *Juicio Final*. Se trata de un óleo sobre lienzo creado por Melchor Pérez de Holguín en 1708, para la iglesia de San Lorenzo de Potosí, en Bolivia. En esta obra, Pérez de Holguín hace gala de todos sus recursos como pintor en una obra que combina una gran cantidad de personajes y referencias textuales. Como hemos visto en otras pinturas sobre el tema, la acción dramática se divide en la gloria, la resurrección de los muertos y separación de las almas, con una clara distinción entre las ordenadas columnas de frailes de las órdenes y otros personajes que se dirigen al cielo, y el intrincado conjunto de demonios y condenados. Por último, el registro inferior incluye el limbo – una novedad en relación con las pinturas relevadas –, el purgatorio y el infierno. La composición general de la imagen, así como el recurso a ciertas figuras aisladas dan la pauta de que el pintor utilizó la estampa del *Juicio Final* de Philippe Thomassin

como punto de partida. Para el pecado de la ira, el pintor se basó en una estampa de Goltzius sobre el tema del *Dragón devorando a los compañeros* de Cadmus[30].

Sin embargo, la referencia al Bosco o a Miguel Ángel no resulta clara, aunque algunos detalles darían cuenta del conocimiento por parte del pintor potosino de los afamados motivos. El modo en que los demonios arrastran a los condenados por los tobillos y la representación de una lejana rueda de la tortura sobre fondos en llamas podrían remitir a los conocidos recursos iconográficos impuestos por el artista flamenco. En relación con el *Juicio final* del florentino, detengámonos en el autorretrato del artista, que se encuentra debajo de la figura de San Miguel. Pérez de Holguín se retrata vestido como gentilhombre, con la mirada dirigida al espectador, apoya su cabeza en una mano mientras en la otra sostiene un compás. A la derecha, un ángel le señala la gloria, mientras que a la izquierda, un demonio pareciera argumentar por los deseos mundanos. Bajo el compás se aprecia un libro que lleva por título "Destierro de ignorancia", escrito por Lucas Gracián en 1599 como un compendio de buenas costumbres. Como plantea Siracusano, "La elección de Holguín nos lleva a concluir que su intención era clara: se trataba de reforzar su papel de pintor

como gentilhombre, para ennoblecer su oficio" (SIRACUSANO, 2005, p. 166). Aun cuando no tapa su cara con el rostro, su mirada hacia el espectador nos recuerda aquella del alma de la Sixtina, en la meditación acerca de su propio destino. La magnitud de esta imagen, sus referencias textuales y visuales, junto con la cuidada construcción de su figura evidencian, al igual que con Quispe Tito, las estrategias de Pérez de Holguín para incorporarse a una historia del arte que tenía a Miguel Ángel como genio indiscutido.

Recapitulemos. Estamos ante imágenes creadas a partir de múltiples fuentes, accionar que no sorprende al considerar la práctica artística de los pintores de la temprana modernidad. Distinguir las diferentes apropiaciones nos permite reconstruir la circulación y alcance de determinados motivos, así como las preferencias de los artistas a la hora de elegir. Como vimos al principio de este artículo, la fama de Miguel Ángel fue construida de manera contemporánea al artista, a partir de los escritos sobre su figura y su producción, así como por la reproducción de sus obras que, en el caso de las estampas sobre el *Juicio Final*, contaban con el nombre del artista, su retrato y la localización de la obra, entre otros datos. Similar fue la fama del Bosco, y similares fueron las estrategias que lo llevaron a tal repercusión[31].

No cabe duda del renombre de estos dos artistas para el ámbito europeo. Pero, ¿es que su fama alcanzó suelo americano y, más particularmente, los talleres de los artistas virreinales? Veamos algunas pocas referencias escritas en textos de clara circulación global entre los siglos XVI y XVIII. En primer lugar, comprendemos que la popularidad del Bosco es tal que es mencionado por Covarrubias para su definición del término grutesco, en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1511:

> GRUTESCO se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas [...] Este género de pintura se haze con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Gerónimo Bosco. (COVARRUBIAS OROZCO, 1611, p. 914)

Veamos lo que señalaba Felipe de Guevara, en sus *Comentarios de la pintura*, redactados a mediados del siglo XVI y publicados en 1788. Más allá de esta fecha tardía, el escrito resulta revelador de aquello que se pensaba del Bosco a pocos años de su muerte:

> Y pues Hyerónimo Bosco se nos ha puesto delante, razón será desengañar al vulgo, y á otros mas que vulgo de un error que de sus pinturas tienen

> concebido, y es, que qualquiera monstruosidad, y fuera de órden de naturaleza que ven, luego la artibuyen á Hyerónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras. No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente á un propósito que fue tratando del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables. Esto que Hyerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno; porque habiendo visto en Flandes quan accepto fuese aquel género de pintura de Hyerónimo Bosco, acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose á entender que en esto solo consistia la imitación de Bosco. (GUEVARA, 1788, pp. 41-42)

Recuperamos en esta cita la potencia de los motivos del Bosco para definir una iconografía escatológica, así como el temprano pseudomorfismo que produjeron sus motivos, consecuencia de su pregnancia en tanto imágenes agentes. En este sentido, y como señala van Heesch, "resultaría más útil conceptualizar al Bosco como un palimpsesto, tanto como un artista como un concepto artístico, alterado y expandido a través de la modernidad temprana" (VAN HEESCH, 2017, p. 352).

En relación con Miguel Ángel, los tratadistas como Pacheco, Carducho y Palomino no dudaron en destacar la importancia de la obra del artista. Particularmente, Pacheco dedica numerosas

páginas al artista italiano y señala, entre otras cosas, "porque cual movimiento puede hacer un cuerpo, i en que modo se puede poner [...] que no se vea en la famosa Pintura del juicio universal de la mano del Divino Micael Angel, en la Capilla del papa en Roma" (PACHECO, 1649, p. 5).

Si bien estos tratados artísticos circularon por el globo, también existieron comentarios sobre la obra producidos en suelo americano. Abordemos el texto de Diego Dávalos Figueroa, *Miscelánea Austral*, impreso en Lima por Antonio Ricardo en 1602. Allí, el poeta español instalado en el Virreinato del Perú, da voz a dos personajes que dialogan acerca de "la curiosidad de estampas que en estos tiempos con tanta perfeccion se hazen, pues representan al vivo lo que quieren demostrar, donde se entretiene el animo, y se espacia y alegra la vista". Uno de los personajes destaca que no se deben olvidar las estampas de Micael Angel, "particularmente la del juyzio universal" (DÁVALOS FIGEROA, 1602, p. 228).

La estrategia de dar referencia al artista creador de los motivos de modo destacado, sumada al reconocimiento de sus trayectorias y creaciones por medio de los tratados artísticos y otros escritos nos permite proponer que existió un interés particular por citar a estos pintores. En este sentido, la pesquisa de Amy Powell (2006)

postula que ciertas imágenes fueron utilizadas como modelo, no sólo por sus cualidades estéticas, didácticas o evangelizadoras sino por el hecho de que se hicieron famosas al poco tiempo de ser creadas. En su investigación sobre el éxito del *Descendimiento* de Van der Weyden la autora propone que, si bien el motivo parecía poco propicio para una circulación masiva dadas sus cualidades técnicas, la imagen fue reconocida en la época como una obra maestra y fue reproducida en tabla, lienzo y papel. Así, la reconstrucción de la circulación de imágenes y textos resulta esencial para comprender la repercusión de estos artistas pero, también, para poner de relieve las estrategias detrás de estas citas visuales a través de las cuales otros artistas buscaron inscribirse en una historia del arte que vincula sus propias creaciones con referentes de renombre al generar una intervisualidad que los conecta, a pesar de la distancia geográfica y temporal.

NOTAS

1. Miao Xiaochun, *The Last Judgment in Cyberspace*, 2005-2006, 26 de julio 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=eepXmWcu9eo. Consultado el 5 de junio de 2021.

2. Miao Xiaochun, *The Last Judgment in Cyberspace*, The rear view, 2006, C-Print. Disponible en: https://www.miaoxiaochun.com/?language=en. Consultado el 5 de junio de 2021.

3. Cfr., entre otros, DEAN (1996), CUMMINS (2011), RODRÍGUEZ ROMERO (2012).

4. RODRÍGUEZ ROMERO (2015; 2010).

5. Una reciente mirada sobre el estatuto de la copia y su práctica en Europa se encuentra en (BELLAVITIS, 2018). Cfr. también WEISSERT (2005).

6. Para el uso de estampas en los talleres españoles, cfr. NAVARRETE PRIETO (1998), JIMÉNO (2000).

7. Marcello Venusti, *El Juicio Final*, 1549. Óleo sobre lienzo, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

8. Este primer conjunto de estampas presenta una autoría y datación discutida por Michael Bury (2010).

9. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Giulio Bonasone (gr.), Antonio Salamanca (ed.), *Juicio Final de la Capilla Sixtina*, 1546-50. Grabado a buril, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

10. Para los comentarios sobre la imagen, cfr. BARNES (2010, p. 71 y ss).

11. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Martino Rota (gr.), *Juicio Final*, 1576. Grabado a buril, National Galleries Scotland.

12. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Léonard Gaultier (gr.), Pierre Mariette I (ed.), *Juicio Final con retrato del pintor italiano*, 1600-1641. Grabado a buril, The British Museum, Londres. Johannes Wierix (gr.), Bernardino Passeri (ed.) *Juicio Final*, 1593. Grabado a buril, The British Museum, Londres. Resulta llamativo que la estampa atribuida a Johan Wierix se encuentre firmada como Johan Wirings. Los estudios sobre la imagen coinciden en que se trata de una alteración del apellido del grabador, pero esta variante del apellido solo se encuentra en esta lámina. Por otra parte, existen muchas otras versiones grabadas del *Juicio Final*, como las de Cartaro, Dupérac, Fulcaro o Brambilla; incluso hay láminas del siglo XIX, como las de Cole, Metz o Bartolozzi. Para este artículo realizamos una selección que permita reconstruir una primera difusión del motivo.

13. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Domenico del Barbiere (gr.), *Grupo de santos*, 1540-1550. Grabado a buril, The British Museum, Londres. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Giulio Bonasone (gr.), Antonio Salamanca (ed.), *Juicio Final de la Capilla Sixtina*, 1546-50. Grabado a buril, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Miguel Ángel Buonarotti (inv.), Cherubino Alberti (gr.), *Uno de los salvos dentro de una cartela*, 1591, grabado a buril, The British Museum.

14. Cfr. SZLADITS (1954).

15. Gaspar Becerra, copia parcial del *Juicio Final* de Miguel Ángel, siglo XVI. Lápiz negro sobre papel amarillento, Museo del Prado, Madrid.

16. Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO (2013).

17. Círculo de Giulio Clovio, *Juicio Final (de Miguel Ángel)*, c. 1570. Témpera sobre pergamino, Casa Buonarroti, Florencia.

18. Giovan Battista Moroni, *Juicio Final*, 1577-1580. Óleo sobre tela, Iglesia de San Pancrazio, Gorlago.

19. Bastianino, *Juicio Final*, 1577-1581. Fresco, Catedral de Ferrara.

20. Pieter Jansz Pourbus, *Juicio Final*, 1551. Óleo sobre tabla, Museo Brugge, Brujas.

21. Pieter Jansz Pourbus, *Juicio Final*, c. 1551. Pluma sobre papel, Risdmuseum, Ámsterdam.

22. Hieronymus II Francken, *Juicio Final*, 1605-1610. Óleo sobre tabla, Kunsthistorisches Museum, Viena.

23. Georgios Klontzas, *Tríptico del Juicio Final*, 1565. Temple sobre tabla, Istituto Ellenico di Studi, Venecia.

24. Según Vasari, Miguel Ángel fue crítico de los artistas que copiaban a otros artistas de manera desmesurada: "Un pintor había pintado una historia sirviéndose de innumerables fragmentos copiados de papeles, pinturas y muchas otras cosas, y en forma tal, que todo allí era una copia. Se la muestran a Miguel Ángel, la ve, y un gran amigo suyo le pregunta qué le parece; Miguel Ángel responde de inmediato: 'Está bien pintada. Pero no sé qué va a quedar de ella el día del Juicio Final, cuando los cuerpos tengan que recuperar todos sus miembros'. Claro consejo para todos aquellos que se dedican al arte, recomendándoles atenerse a sus propias ideas" (VASARI, 1996, p. 705).

25. Villamena, a su vez, también realizó una reproducción del motivo de la Sixtina. Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010, p. 21), MÂLE (2001, p. 229).

26. Se suman a estas imágenes las presentes en colecciones privadas como las del Museo de Arte de San Pablo y de la colección Thoma en Estados Unidos. Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010), GISBERT; MESA GISBERT (2010). Galería sobre el Juicio Final, PESSCA: https://colonialart.org/archives/subjects/eschatology/the-last-judgement#c726a-726b. Consultado el 4 de junio de 2021. Gran parte del corpus americano de pinturas sobre el tema fue relevado por Teresa Gisbert, Francisco Stasny y Santiago Sebastián. Cfr. GISBERT (2011), STASNY (1994), SEBASTIÁN (1990).

27. Además de la estampa de Thomassin, otras imágenes también sirvieron de modelo para los artistas americanos, como los *Juicios Finales* de Johan Sadeler, Jan Theodor de Bry –ambas basadas en dibujos de Marteen de Vos –, y de Pieter de Jode I, esta última creada a partir de la copia de la pintura de Jean Cousin. Marteen de Vos (inv.), Johan Sadeler I (gr.), *Juicio Final*, siglo XVI, grabado. Marteen de Vos (inv.), Jan Theodor de Bry (gr.), Jakob Fischer (ed.), *Juicio Final*, 1609. Jean Cousin (inv.), Pieter de Jode I (gr.), Giul. Wittenbroot

(ed.), *Juicio Final*, 1615. Grabado a buril en doce planchas, Biblioteca Nacional de Francia, París. Ver PESSCA, 726A/726B: https://colonialart.org/archives/subjects/eschatology/the-last-judgement#c726a-726b. Consultado el 4 de junio de 2021.

28. Hieronymus Bosch y seguidores (invs.), Cornelis Cort (atr. gr.), Hieronymus Cock (ed.), *Tríptico del Juicio Final*, c.1560-1565. Grabado, The British Museum, Londres.

29. Si bien van Heesch vincula la construcción en llamas a la estampa de Cock, en la que se representa una construcción circular sin llamas, la representación de Quispe se vincula más a aquella que figura en el grabado de Hieronymus Wierix, *El camino al cielo y al infierno*. Aquí, además del muro almenado, se aprecian tres aberturas circulares, al igual que en la pintura cuzqueña y en la de Huaro.

30. Ver PESSCA, 2310A/2310B: https://colonialart.org/archives/locations/bolivia/departamento-de-potosi/ciudad-de-potosi/iglesia-de-san-lorenzo#c2310a-2310b. Consultado por última vez el 6 de junio de 2021.

31. Para las copias basadas en el Bosco y la repercusión de sus motivos, cfr. BELLAVITIS (2018, pp. 186-211).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMUSCO, Juan Valverde de. **Historia de la composición del cuerpo humano**. Roma: Imprenta de Antonio Salamanca y Antonio Lafreri, 1542.

BARNES, Bernardine. **Michelangelo** *in Print:* Reproductions as Response in the Sixteenth Century. Londres: Routledge, 2010.

BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. París: Gallimard, 2008.

BELLAVITIS, Maddalena. Following Bosch: The Impact of Hieronymus Bosch's Diableries and Their Reproduction in the 16th Century. In BELLAVITIS, Maddalena (ed.). **Making Copies in European Art 1400-1600**, *Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*. Leiden/Boston: Brill, 2018, pp. 186-211.

BELLAVITIS, Maddalena (ed.). **Making Copies in European Art 1400-1600**, Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts. Leiden/Boston: Brill, 2018.

BISSCHOP, Jan de. **Paradigmata graphices variorum artificum** / [per Joh. Episcopium] ... Voor-beelden der teken-konst van verscheyde meesters, Hagae-Comitis, 1671.

BRUWAERT, Edmond. **La vie et les œuvres de Philippe Thomassin**. Troyes: P&J.L., 1914.

BURKE, Peter. Cómo interrogar a los testimonios visuales. In PALOS, Joan Lluís; CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dir.). **La historia imaginada**: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna. Madrid: Centro de Estudios Historia Hispánica, 2008, pp. 29-40.

BURY, Michael. On some engravings by Giorgio Ghisi commonly called 'reproductive'. **Print Quarterly**, vol. 10, n. 1, marzo 1993, pp. 4-19.

BURY, Michael. Niccolò della Casa's 'Last Judgement' Dissected. **Print Quarterly**, vol. 27, n. 1, marzo 2010, pp. 3-10.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Tesoro de la lengua castellana o Española**. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

CUMMINS, Thomas. The indulgent image: Prints in the New World. In KATZEW, Ilona (ed.) **Contested visions in the Spanish colonial world**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011, pp. 203-225.

DÁVALOS FIGEROA, Diego. **Miscelánea Austral**. Lima: Antonio Ricardo, 1602.

DEAN, Carolyn. Copied, carts: Spanish prints and colonial Peruvian paintings. **The Art Bulletin**, vol. 78, n. 1, marzo 1996, pp. 98-110

GISBERT, Teresa. **El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino**. GRISO-Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural: 2011, pp. 37-48.

GISBERT, Teresa; MESA GISBERT, Andrés de. Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatría en el mundo indígena. **Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art y PESSCA**: 2010, pp. 17-42

GUEVARA, Felipe de. **Comentarios de la pintura**. Madrid: Don G. Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.

JIMÉNO, Frédéric Jiméno. Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolaes Poussin y Claude Vignon. **Bulletí de la Reial Académia catalana de Belles Arts de San Jordi**, XIV, 2000, pp. 65-83.

MÂLE, Emile. **El arte religioso de la contrarreforma**. Madrid: Encuentro, 2001.

NAVARRETE PRIETO, Benito. **La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas**. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998.

PACHECO, Francisco. **Arte de la pintura**. Sevilla: Simon Faxardo, 1649

POWELL, Amy Powell. The errant image: Rogier van der Weyden's Deposition from the Cross and its copies. **Art History**, vol. 29, n. 4, septiembre 2006, pp. 540-562.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina; SIRACUSANO, Gabriela. El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII. **Eadem Utraque Europa**, n. 10/11, 2010, pp. 9-29.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina. Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. In BALDASSARE, María Isabel; DOLINKO, Silvia (eds.). **Travesías de la imagen**, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina, Vol. 2. Buenos Aires: CAIA, 2012, pp. 29-56.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina. Redes de imágenes y reediciones de estampas: nuevas aproximaciones al estudio de la circulación de grabados en Europa y América colonial. **Las redes del arte:** Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. Buenos Aires: CAIA, 2013, pp. 39-48.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina; OJEDA, Almerindo. Sibilas en América y Europa: repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII. **Archivo Español de Arte**, vol. 88, n. 351, 2015, pp. 263-280.

SEBASTIÁN, Santiago. **El barroco iberoamericano**: mensaje iconográfico. Madrid: Encuentro, 1990, pp. 225-248.

SIRACUSANO, Gabriela. **El poder de los colores, de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas**. Siglos XVI-XVIII. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.

SKOVRAN, Anika. L'icône de Jugement Dernier de Drniš en Dalmatie. Oeuvre de Georges Klontzas. **Boletín de la Sociedad Arqueológica Cristiana**, n. 20, 1991, pp. 345-350.

STASNY, Francisco. **Síntomas Medievales en el "Barroco Americano"**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

SZLADITS, Lola Szladits. The Influence of Michelangelo on Some Anatomical Illustrations. **Journal of the History of Medicine and Allied Sciences**, vol. 9, n. 4, octubre 1954, pp. 420-427.

VAN DEN BRINK, Peter. L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVIe et XVIIe siècles. **L'entreprise Brueghel**. Ludion: 2001, pp. 12-43.

VAN HEESCH, Daan. Imagining Hieronymus Bosch in colonial Peru: foreign sources, indigenous responses. **Simiolus**, vol. 39, n. 4, 2017, pp. 351-369.

VASARI, Giorgio. **Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino** (selección). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

VOCOTOPOULOS, Panayotis L. Renaissance Influence on Post Byzantine Panel Painting in Crete, **The Actual Problems of History and Theory of Art**, n. 6, 2016, pp. 177-184.

WEISSERT, Caecilie. The Copying of Motifs and Stylistic Imitation in Netherlandish Art and in Art Theoretical Treatises of around 1600. **Viator**, n. 36, 2005, pp. 583-602.

WITCOMBE, Christopher L. C. E. **Copyright in the Renaissance**: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome. Leiden/London: Brill, 2004.

YATES, Frances. **El arte de la memoria**: Londres: Routledge, 1966.

ACERCA DE LA AUTORA

Agustina Rodríguez Romero es doctora en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, y coordinadora del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Profesora titular regular de la carrera de Artes de la UBA y profesora de posgrado de la UBA y de la Universidad de San Martín. Se especializa en pintura colonial sudamericana y en la producción y circulación de imágenes en los siglos XVII y XVIII. Fue beneficiada con becas de la Getty Foundation, de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme y del CONICET. Editora junto con Gabriela Siracusano del libro bilingüe *Materia Americana, El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)* (Eduntref, 2020).

Artículo recibido en
7 de junio de 2021
y aceptado en
16 de junio de 2021.